

Carlos Gardini

Veinte sonetos de Shakespeare

El misterio de los Sonetos

Un enigma rodea los *Sonetos* de William Shakespeare. No sabemos con exactitud cuándo se compusieron, a quién están dedicados ni a qué situaciones específicas se refieren. En una frase hoy célebre, el poeta William Wordsworth dijo que eran la llave con que Shakespeare nos había abierto su corazón, y esta llave ha provocado un sinfín de especulaciones acerca de fechas, nombres y circunstancias. Muchos estudiosos han encarado estos poemas como un libro de memorias que se puede acomodar al lecho de Procusto de cualquier teoría biográfica: los leen como claves de hechos presuntos, y en la búsqueda e interpretación de esas «claves» desoyen el simple consejo del poeta:

Lee lo que amor callado ha escrito,
que es ingenio de amor oír con los ojos. (23, 12-14)

A principios de siglo, un biógrafo de Shakespeare escribió acerca de los *Sonetos*: «Hay muchas huellas en la caverna de este misterio, y ninguna apunta hacia la salida. Nadie ha intentado jamás una solución del problema sin dejar un libro detrás; y el altar de Shakespeare está atestado de estas ofrendas votivas, todas mustias y polvorientas».¹ Dichas ofrendas han contribuido poco a aclarar el porqué de la fascinación de estos poemas que, aun siendo tan personales —o quizá precisamente por serlo—, parecen hablar tan directamente a cada lector. Los sonetos que más interesan al biógrafo no son necesariamente los más atractivos, y las

especulaciones nos desorientan al enfatizar datos irrelevantes o inciertos para ponerlos al servicio de tal o cual teoría. No obstante, estas hipótesis han terminado por asociarse tanto con los *Sonetos* que inevitablemente despiertan curiosidad, al menos por su pintoresquismo. Reseñaremos, pues, algunas de las muchas conjeturas que ha provocado este «misterio».

La dedicatoria

La primera edición completa de los *Sonetos* de William Shakespeare se publicó en 1609, cuando ya hacía diez años que la moda del soneto, con sus convenciones y extravagancias, había perdido vigencia entre los poetas isabelinos. Algunos indicios sugieren que esta primera edición, el *Quarto* de 1609, se publicó sin autorización de Shakespeare. Esta autorización no era necesaria, pues el autor rara vez tenía derechos sobre su obra. Si el editor compraba honestamente el manuscrito (al autor o a quien fuera), y lo consignaba honestamente en el registro correspondiente, nadie le hacía más preguntas. Hoy ningún estudioso serio pone en duda la autenticidad del manuscrito utilizado, pero la abundancia de erratas del *Quarto* induce a los comentaristas a sospechar que Shakespeare no revisó las pruebas ni intervino en esta edición. Es probable que otra persona haya entregado al editor, Thomas Thorpe, un manuscrito perteneciente a alguien que ya era un famoso dramaturgo.

El *Quarto* de 1609 incluía ciento cincuenta y cuatro sonetos numerados y el poema *Querellas de un amante*, y la portada presentaba una dedicatoria de Thomas Thorpe que se volvería innmerecidamente famosa:

¹ Sir Walter Raleigh, *Shakespeare*, 1907 (cit. por John Dover Wilson).

TO THE ONLIE BEGETTER OF THESE
 ENSUING SONNETS
 MR. W. H. ALL HAPINESSE
 AND THAT ETERNITIE
 PROMISED
 BY
 OUR EVER-LIVING POET
 WISHETH
 THE WELL-WISHING ADVENTURER IN
 SETTING FORTH
 T.T.

Es decir: «Al único *begetter* [procurador/inspirador/progenitor] de los siguientes sonetos, Mr. W. H., toda la felicidad y esa eternidad prometida por nuestro inmortal poeta, desea con buenos augurios quien emprende esta aventura. T. T.»

En general se acepta que los sonetos se pueden dividir en dos secuencias: la serie 1-126, dedicada a un hombre (el «Amigo»), y la serie 127-154, dedicada a una mujer (la «Dama Morena»). Muchos comentaristas identifican al Amigo a quien están dirigidos los primeros ciento veintiséis sonetos con el W. H. de la dedicatoria de Thorpe, pero esta identificación es muy incierta. Los que afirman que Mr. W. H. era el joven Amigo de la primera secuencia proponen diversos y variados candidatos, entre ellos: William Hews o Hughes, un marinero; otro William Hews, un actor; William Hathaway, cuñado de Shakespeare; Henry Wriothesley, tercer conde de Southampton; William Herbert, conde de Pembroke. Entre éstos, Southampton y Pembroke se han contado entre los favoritos y han protagonizado una prolongada polémica entre biógrafos, críticos e historiadores. A quienes objetan que nadie se habría dirigido a un noble llamándolo simplemente *master* («Mr.»), se les responde que el autor o el editor deseaban despistar a los lectores por razones de discreción: para publicar estos poemas íntimos y comprometedores se habría requerido la autorización del conde. Argumentos parecidos se usan para explicar por qué las iniciales de Southampton (H. W.) aparecen invertidas en la dedicatoria.

En el siglo diecinueve un crítico alemán sugirió que Shakespeare se había dedicado los Sonetos a sí mismo: W. H. sería *William Himself*, «William mismo». Esta teoría fue ridiculizada en su época y luego olvidada, pero tiene tanto fundamento como las demás. (En 1613 George Wither puso esta dedicatoria en su libro *Abuses Stript, and Whipt*: «A sí mismo, G. W. desea toda la felicidad». Bien podría ser una parodia o imitación de la dedicatoria del Quarto.) El historiador A. L. Rowse observa desdeñosamente: «Personas que deberían tener mayor discernimiento han causado mucha confusión innecesaria por no advertir que la dedicatoria a “Mr. W. H.” es del editor y no de Shakespeare».

John Dover Wilson entiende que Thomas Thorpe adquirió un manuscrito que estaba dedicado a W. H. y luego agregó el resto. Lawrence Durrell, con un criterio parecido, declara: «De acuerdo con mi punto de vista, la dedicatoria original se halla en las dos primeras líneas. El resto ha sido añadido por el interesado en disimular al autor. La palabra *begetter* es muy sugerente e indica a Shakespeare». Durrell entiende que *begetter* se relaciona estrechamente con los primeros sonetos, donde se exhorta al Amigo, «inspirador» de los poemas, a tener descendencia, a ser un «progenitor». Pero en inglés isabelino *beget* («engendrar») era también sinónimo de *get* («conseguir»). Quizá Thomas Thorpe sólo agradecía a quien le había «conseguido» el manuscrito de unos poemas que el autor habría preferido no editar. Existe un candidato para esto: William Hall, un impresor pirata que presuntamente se dedicaba a obtener manuscritos publicables para Thorpe. Pero no se ha demostrado que ambos hombres se conocieran; ni siquiera se ha demostrado que Thorpe fuera deshonesto.

Por otra parte, no es preciso creer que la dedicatoria fuera del autor para sostener que el Amigo era, en efecto, Southampton. De

hecho, Southampton fue protector de Shakespeare, quien le dedicó los poemas narrativos *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*. (En el primero de ellos, Venus intenta seducir a Adonis exhortándolo a la procreación en términos muy parecidos a los que el poeta usa en los primeros sonetos.)

Los que proponen a William Herbert, conde de Pembroke, señalan que este noble era reacio al casamiento, lo cual justificaría las exhortaciones al matrimonio de los primeros diecisiete sonetos. Por otra parte, el soneto 123 sugiere que la Dama Morena era una dama de la corte, pues tocaba los virginales, un instrumento de la época. Como Pembroke tuvo enredos con una dama de la corte llamada Mary Fitton, se ha afirmado, sumando una conjetura a la otra, que Mary Fitton era la Dama Morena. El descubrimiento de un retrato reveló que Mary Fitton era rubia y esta teoría quedó en ridículo. También se ha sostenido que la dama en cuestión era nada menos que la reina Isabel, lo cual es una extravagancia, o que era una prostituta negra llamada Lucy Negro, lo cual es una mera suposición.

Amor y amistad

En su «Retrato de Mr. W. H.», Oscar Wilde cita una frase del profesor Dowden, erudito shakesperiano, acerca de la identidad de la Dama Morena: «Ese talismán no está destinado a brillar ante los ojos de ninguno de los que buceen entre las ruinas del tiempo». La frase del profesor Dowden es también aplicable a los demás enigmas de los *Sonetos*.

El hecho de que muchos sonetos estén dedicados a un hombre ha causado su propio caudal de especulaciones. Samuel T. Coleridge admitía que un hombre podía sentir por un varón algo «merecedor del nombre de amor», «un afecto que trasciende la amistad y desdeña otros apetitos». Pero, a su juicio, «los *Sonetos* sólo podían provenir de un hombre

profundamente enamorado, y enamorado de una mujer». Según cita el editor Rollins, Léon de Wally comentó en 1834: «¡Santo cielo...! ¿Él en vez de ella? ¿Estaré en un error? ¿Es posible que estos sonetos estén dirigidos a un hombre? ¡Shakespeare! ¡Gran Shakespeare!» Samuel Butler, en su edición de los sonetos (1898), afirma que por un tiempo la relación entre el joven y el poeta fue «más griega que inglesa».

Anthony Burgess, tras preguntarse si la exaltación del joven Amigo implica una «fijación pederasta», se responde: «No necesariamente; tal vez el mero deseo de producir un impacto estético mediante el lenguaje del amor heterosexual al servicio de la amistad y la admiración. Un hombre de veintinueve años puede admirar la belleza de un joven; si es poeta, encontrará las palabras atinadas, y sólo los ingenuos verán en las palabras atinadas una relación desatinada».

También se ha argumentado que en todo caso el tema de la «amistad» es una convención poética renacentista: el Poeta, servidor y vasallo del Amigo, exalta al objeto de su adoración siguiendo la moda petrarquista. Pero ello no significa que los *Sonetos* sean mero producto del artificio literario. Como señala Martin Seymour-Smith, Shakespeare nunca fue un poeta convencional y el tono de los *Sonetos* es «demasiado personal e intenso» para que los consideremos convencionales en ese sentido.

Por otra parte, es razonable suponer que la homosexualidad no habría resultado una práctica chocante para Shakespeare. Era hombre de teatro, y en la era isabelina los hombres hacían los papeles femeninos en escena, un grado de travestismo profesional que quizás influyera en las costumbres sexuales de los actores. Aun así, si Shakespeare tuvo de veras una aventura homosexual, habría tenido buenas razones para ser discreto. Desde 1533, la homosexualidad era en Inglaterra un

delito que se podía castigar con la muerte. La ley fue revocada por Eduardo VI pero volvió a cobrar vigencia en 1562, y esa práctica continuó siendo ofensa capital hasta 1828.

Órdenes arbitrarios

La búsqueda de referencias históricas es un juego fatigoso. Benedetto Croce, aludiendo a los «investigadores de trivialidades», señalaba que el objetivo del crítico de arte «no es la persona real de Shakespeare sino su personalidad poética».² Existe otro juego que consiste en combinar los *Sonetos* en un nuevo orden. El primero en intentarlo fue John Benson en 1640, pero al menos tuvo el mérito de hacerlo por mera deshonestidad. En un volumen equívocamente titulado *Poemas de William Shakespeare*, este editor inescrupuloso presentó a sus lectores ciento cuarenta y seis sonetos del *Quarto* de 1609, junto con *Querellas de un amante*, *El peregrino apasionado*, *El fénix y la tórtola* y poemas de otros autores. En algunos casos unió dos o tres sonetos como si fueran un solo poema y les puso un título de su invención; también alteró algunos sonetos destinados al Amigo para que parecieran dirigidos a una mujer. Las razones de Benson son evidentes, pues en su prefacio escribió que el contenido de su libro «no había tenido la fortuna [a causa de la muerte del autor] de recibir la debida oportunidad de correspondiente gloria». Con ello sugería que Shakespeare estaba preparando esa edición

cuando lo sorprendió la muerte y omitía deliberadamente toda referencia a la edición de Thorpe: Benson se daba a sí mismo la «debida oportunidad de correspondiente gloria» al fingir que publicaba una obra inédita.

El texto de Benson carece de valor en cuanto tal y no es objeto de controversia, pero editores y comentaristas más serios han sostenido que el *Quarto* de 1609 tiene, entre otros defectos, el de un orden dudoso impuesto por el editor. Para remediarlo, han propuesto órdenes dudosos impuestos por ellos mismos. Los criterios varían: la correspondencia interna de ciertos ritmos y palabras, presuntas referencias biográficas, una mayor coherencia en la exposición de la «historia» a que aluden los *Sonetos*. Pero siempre se trata de conjeturas, y el *Quarto* no es necesariamente tan malo. Es evidente que dentro de los *Sonetos* hay ciertas series, como los sonetos «matrimoniales» (1–17) o los del Poeta Rival (76, 78–86). También parece evidente que el 126, el último de los dedicados al Amigo, es un envío que cierra la secuencia. Algunos sugieren que el lugar que corresponde a ciertos poemas no es el que ocupan, o que algunos de los poemas de la secuencia 1–126 no están dirigidos al Amigo sino a una mujer. En todo caso, es indemostrable. Si Thorpe cometió arbitrariedades, no hay modo de corregirlas salvo incurriendo en nuevas arbitrariedades que a la vez otros tratarán de invalidar.

Un modo de reordenar los *Sonetos* consiste en partir de una teoría biográfica, lo cual implica ciertas suposiciones sobre la fecha de composición. También en esto hay más conjeturas que datos fehacientes. Sabemos, obviamente, que los *Sonetos* ya estaban compuestos en 1609. Por otras referencias, también sabemos que Shakespeare había escrito al menos algunos de ellos antes de esa fecha: en 1598 un erudito de Cambridge

² Las interpretaciones biográficas tienden a subestimar los poemas al verlos como ingenuas descripciones de hechos vividos. Edward Lucie-Smith señala: «En general, cuando tratamos de comprender la poesía escrita durante el reinado de Isabel, es mejor dar por sentado que es intelectual, artificiosa, y escrita por hombres que ejercían un control conciente de lo que hacían [...] la lírica pastoral y el soneto romántico no constituyen el método de abordaje más fácil. A menudo éstos son convencionales pero sutilmente ambiguos en un modo que nos resulta difícil de analizar.»

llamado Francis Meres publicó un libro llamado *Palladis Tamia: Wits Treasury*, donde comenta con admiración los «dulces sonetos» de Shakespeare, que habían circulado «entre amigos», pero es muy probable que se refiriera sólo a algunos de ellos. También sabemos que se publicaron dos sonetos (138 y 144) en el volumen *El peregrino apasionado* (1599). Al margen de esto, sólo existen teorías que sitúan la composición de los *Sonetos* en fechas que oscilan entre 1579 y 1609, y no hay acuerdo unánime sobre la fecha correspondiente a uno solo de ellos. Aun el 107, que parece presentar una obvia alusión histórica, es bastante controvertido:

Su eclipse resistió la mortal luna
y burlase el augur de su presagio:
lo incierto se corona de certeza,
la paz proclama eternos sus olivos. (107, 5-8)

Según una versión, la «mortal luna» es la Gran Armada de Felipe II, derrotada por Francis Drake en 1588 y presuntamente desplegada en formación de media luna; según otra, alude al gran climaterio de la reina Isabel en el año 1596. Pero también se ha dicho que el año es 1599, cuando corrían rumores de que la reina estaba enferma y moriría pronto: la «mortal luna» sería Isabel, a quien los poetas llamaban Cynthia, diosa virgen de la luna, que había resistido y superado la enfermedad. Otras variaciones sugieren la celebración de la victoria inglesa sobre la flota española en Cádiz (1596), negociaciones de paz con España (1599-1600), la muerte de Isabel I y su reemplazo por Jacobo I (1603). También se ha sugerido que podría tratarse de un eclipse literal, pues hubo varios en ese período, aunque otros replican que Shakespeare nunca usó la palabra «eclipse» sino en sentido metafórico.

Los Sonetos como «novela»

¿Debemos leer los *Sonetos* como una mezcla de poemas sueltos o como un «cancionero» con cierta estructura interna? Samuel T.

Coleridge escribió en 1833: «Estos extraordinarios sonetos forman, de hecho, un poema de igual número de estrofas de catorce versos cada uno». Como en un eco, John Dover Wilson los llama «el mayor poema de amor de la lengua inglesa». Sin embargo, L. C. Knights opina que tendemos a creer que la «compilación es más homogénea» de lo que es: «Los *Sonetos* de Shakespeare conforman una compilación miscelánea de poemas escritos en diversos momentos, con diverso propósito y con muy diversos grados de intensidad poética».

Esta advertencia sirve para recordarnos que no debemos buscar en los *Sonetos* una estructura acabada, aunque es innegable que una lectura conjunta sugiere una «narración»: la historia de un hombre seducido por la belleza de un joven, y las interferencias de una mujer sensual que no hacía un culto de la fidelidad. Los sentimientos del Poeta por el Amigo son ambiguos y contradictorios pero, como indican los sonetos del Poeta Rival,³ el Amigo es ante todo inspiración y modelo. No ocurre lo mismo con la Dama Morena, cuya «negrura» no es sólo física.

La «narración» no es fácil de desentrañar para quien intente ordenarla por episodios, y las emociones que refleja pueden resultar contradictorias. El erudito y novelista C. S. Lewis ha comentado: «La dificultad que enfrentamos si intentamos leer la serie como una novela es que nos resulta difícil entender qué clase de amor manifiesta el poeta por el Hombre. Su lenguaje es muy típico de un amante para ser el de la amistad viril común; y aunque a veces los términos de la amistad son muy enfáticos [...] no he hallado ningún paralelismo con semejante lenguaje en la

³ El Poeta Rival es otro «personaje» controvertido de los *Sonetos*.

literatura del siglo dieciséis. Por otra parte, tampoco parece ser la poesía de la pederastia plena. Shakespeare y su época no hacían nada a medias. Si en estos sonetos él se hubiera propuesto ser el poeta de la pederastia, creo que no nos habría dejado ninguna duda; la adorable *paidiká*, asistida por todo un séquito de perversidades mitológicas, habría llameado sobre la página. La constante exhortación al matrimonio y a fundar una familia parece incongruente (o eso supongo: es un problema para psicólogos) con una genuina pasión homosexual. Ni siquiera es muy congruente con la amistad normal. En verdad cuesta concebir una situación real en que sería natural. ¿A qué hombre en todo el mundo, salvo un padre o un potencial suegro, le importa si otro hombre se desposa? Así que la emoción expresada en los *Sonetos* rehúsa encajar en nuestras clasificaciones [...] Tal es el efecto de los sonetos individuales. Pero cuando leemos la secuencia de una sentada (como a veces deberíamos hacer) tenemos otra experiencia. De la trama total, por ambigua y extraña que sea, aflora algo que no es común ni general, como el amor expresado en muchos sonetos, sino universal en un sentido más elevado. El contraste principal de los *Sonetos* es el de los dos amores, “consuelo y sufrimiento”. El amor del “sufrimiento” lo exige todo; el amor del “consuelo” no pide nada, y tal vez no recibe nada [...] Al margen de cuál haya sido la experiencia cotidiana de Shakespeare, los más grandes sonetos están escritos desde una región donde el amor abandona todo reclamo y florece en caridad: después de eso, poco importa cuál haya sido la raíz.⁴

⁴ *English Literature in the Sixteenth Century* (1954); cit. por Dover Wilson.

Los «dos amores» a que alude C. S. Lewis son los del soneto 144:

Dos amores, consuelo y sufrimiento,
cual espíritus me acechan y me rondan,
ángel bondadoso un varón rubio,
espíritu del mal una hembra oscura. (144, 1–4)

El ángel bondadoso es el «joven adorable» de la primera parte de los *Sonetos*: «heraldo de la joven primavera», «dama señoril de mis pasiones», «señor de mi amor», «mi sol», «mi mundo»;⁵ la hembra oscura es la «tirana» Dama Morena: un puerto donde «todos bogan», «lugar común del mundo», «negro infierno». En cierto modo, los *Sonetos* extraen su fuerza de este vaivén entre la admiración exaltada y la ironía hiriente, entre la contemplación de una belleza idealizada y una historia de alcoba que por momentos huele a sordidez. Reflejan circunstancias diversas, tanto poéticas como emocionales, a veces con una dicción ambigua, y por eso pueden parecer elusivos o contradictorios.

Destaquemos, sin embargo, que para comprender estas circunstancias no necesitamos precarios datos biográficos. «Una experiencia personal puede subyacer en cada soneto —señala M. M. Mahood—, pero es experiencia transmutada, al igual que en las obras, en la forma correlativa de personajes

⁵ Las alabanzas del Amigo parecen ejemplificar lo que un retórico isabelino, J. Hoskins, consideraba como dos ornamentos principales de la elocuencia, la amplificación y la ilustración, destinadas a conquistar el «asombro» y la «creencia» de los hombres: «¿Pues qué modo más aceptable de llamarnos la atención sobre alguna cosa sino diciéndonos que es extraordinaria y mostrándonos que ello es evidente? No miramos un cometa si es pequeño y oscuro, y amamos y consideramos el sol por encima de todos los astros por estas dos excelencias, su grandeza y su claridad: tal ocurre, en el lenguaje, con la amplificación y la ilustración» (*Directions for Speech and Style*, 1599; cit. por L. G. Salingar).

en acción. En cierto grado estos personajes son reflejos dramáticos de personas reales — el joven, la Dama Morena— aunque no son las personas mismas. Otros pertenecen, en cuanto personajes, sólo al microcosmos de la poesía: el Tiempo, por ejemplo, uno de los villanos más poderosos entre los *dramatis personae* de Shakespeare». Más aún, la insistencia en la «experiencia personal» ha sido a menudo un obstáculo para apreciar cualidades que sólo pueden encontrarse en los *Sonetos* mismos. T. S. Eliot ha señalado: «Por mi parte, sólo puedo decir que un conocimiento de las fuentes que originaron un poema no es necesariamente una ayuda para comprenderlo: el exceso de información acerca de los orígenes del poema puede incluso romper mi contacto con él». Y más adelante añade: «Cuando se ha creado un poema, ha ocurrido algo nuevo, algo que no se puede explicar del todo mediante *nada que haya acontecido antes*».

Aunque Eliot no se refería específicamente a los *Sonetos* de Shakespeare, sus palabras parecen una apropiada respuesta a quienes se empeñan en resolver un «misterio» que en cierto modo es intrascendente. Si los *Sonetos* cuentan una historia «vivida», desconocemos los detalles; si aluden a personas reales, no sabemos exactamente quiénes eran; si evocan acontecimientos históricos, las alusiones son oscuras. Pero estas controvertidas referencias, a fin de cuentas, se relacionan en gran medida con el mundo de la habladuría y del chisme. Olvidarlas es, literalmente, un acto de justicia poética.

Estas versiones

El soneto que llamamos «shakespeariano» consiste en catorce versos de cinco pies (pentámetros yámbicos, o decasílabos) distribuidos en tres cuartetos y un pareado, con rima *abab cdcd efef gg*. Estas versiones respetan básicamente la estructura del soneto

shakespeariano —catorce versos distribuidos en tres cuartetos y un dístico, aunque la traducción utiliza endecasílabos sin rima— y procuran reflejar ciertos rasgos esenciales de los poemas sin incurrir en esas recreaciones antojadizas donde el original queda reducido a un mero pretexto. Quizá la traducción en prosa sea el mejor modo de evitar arbitrariedades, pero aun una muy literal versión en prosa de los *Sonetos* sacrificaría la música en vano, porque ineludiblemente omitiría ciertos matices. Como bien señala George Steiner, «Aunque siempre imperfecta, una traducción en verso, en la medida en que representa y refleja la selección verbal, la estilización o innovación sintáctica que resulta inseparable de la naturaleza de la composición poética, es más adecuada para el impulso, el movimiento espiritual de la forma original, que un lato traslado a prosa».

2

When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery so gazed on now,
Will be a tattered weed of small worth held:
Then being asked, where all thy beauty lies,
Where all the treasure of thy lusty days;
To say within thine own deep sunken eyes,
Were an all-eating shame, and thriftless praise.
How much more praise deserved thy beauty's use,
If thou couldst answer 'This fair child of mine
Shall sum my count, and make my old excuse'
Proving his beauty by succession thine.
This were to be new made when thou art old,
And see thy blood warm when thou feel'st it cold.

7

Lo in the orient when the gracious light
Lifts up his burning head, each under eye
Doth homage to his new-appearing sight,
Serving with looks his sacred majesty,
And having climbed the steep-up heavenly hill,
Resembling strong youth in his middle age,
Yet mortal looks adore his beauty still,
Attending on his golden pilgrimage:
But when from highmost pitch with weary car,
Like feeble age he reeleth from the day,
The eyes (fore duteous) now converted are
From his low tract and look another way:
So thou, thy self out-going in thy noon:
Unlooked on diest unless thou get a son.

2

Cuando sitien tu faz cuarenta inviernos
y en tu erial de belleza caven fosos,
tu juventud, hoy librea luciente,
será un andrajo de valor escaso:
si preguntaren dónde está el tesoro
de tus días lozanos, tu belleza,
responder que en tus hundidos ojos
oprobioso sería, elogio estéril.
¡Cuánto más elogio merecieras
si pudieras decir: «Este hijo mío
mis cuentas salda, mi vejez excusa»!
Su belleza sería tuya por herencia,
y así serías joven cuando viejo,
entibiando tu sangre que se enfría.

7

Cuando en el Oriente el astro grácil
su cabeza flamígera levanta,
todos rinden tributo a su presencia
admirando su majestad sagrada;
cuando en la alta cumbre de los cielos
ya semeja un joven vigoroso,
su beldad aún adoran los mortales,
observando su áurea trayectoria;
mas cuando de la cima, fatigado,
desciende cual anciano desde el día
esos ojos devotos se apartan
de esa senda ahora declinante.
Así, al pasar tu mediodía,
sin hijos, morirás sin ser mirado.

15

When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment.
That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the stars in secret influence comment.
When I perceive that men as plants increase,
Cheered and checked even by the self-same sky:
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
And wear their brave state out of memory.
Then the conceit of this inconstant stay,
Sets you most rich in youth before my sight,
Where wasteful time debateth with decay
To change your day of youth to sullied night,
And all in war with Time for love of you,
As he takes from you, I engraft you new.

18

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed,
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimmed:
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall death brag thou wand'rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st,
So long as men can breathe or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

15

Cuando pienso que todo cuanto crece
logra perfección sólo un instante;
que las funciones de este gran tablado
sufren la influencia de los astros;
que los hombres crecen cual las plantas,
por el cielo ora aplaudidos o abucheados:
de su savia alardean, y decrecen
dejando su esplendor en el olvido;
este estado inconstante de las cosas
tu juventud exalta ante mis ojos,
pues en ella el Tiempo se debate
por mudar día lozano en turbia noche.
Por amor, en guerra con el Tiempo,
lo que él arrebató yo renuevo.

18

¿Habré de compararte a un día de estío?
Tú eres más radiante y más templado:
los capullos de mayo el viento arranca,
y el verano tiene un plazo corto
en que el ojo del cielo arde en exceso
o bien su tez áurea palidece,
y toda hermosura se marchita
por azar o designio de Natura.
Mas no tendrá fin tu estío eterno,
ni la posesión de tu belleza:
burlarás los alardes de la muerte
porque de eternos versos formas parte.
Mientras hombres respiren y ojos vean,
mis versos vivirán, y tú en ellos.

19

Devouring Time blunt thou the lion's paws,
And make the earth devour her own sweet brood,
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long-lived phoenix, in her blood,
Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,
And do whate'er thou wilt swift-footed Time
To the wide world and all her fading sweets:
But I forbid thee one most heinous crime,
O carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen,
Him in thy course untainted do allow,
For beauty's pattern to succeeding men.
Yet do thy worst old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.

20

A woman's face with nature's own hand painted,
Hast thou the master mistress of my passion,
A woman's gentle heart but not acquainted
With shifting change as is false women's fashion,
An eye more bright than theirs, less false in rolling:
Gilding the object whereupon it gazeth,
A man in hue all hues in his controlling,
Which steals men's eyes and women's souls amazeth.
And for a woman wert thou first created,
Till nature as she wrought thee fell a-doting,
And by addition me of thee defeated,
By adding one thing to my purpose nothing.
But since she pricked thee out for women's pleasure,
Mine be thy love and thy love's use their treasure.

19

Tiempo voraz, lima al león las zarpas
y haz que la tierra engulla su progeñe,
arranca al fiero tigre los colmillos,
e incinera al fénix en su sangre.
Esparce dicha y llanto a tu capricho
mientras corres con tus pies ligeros
por este mundo de deleites breves,
mas te prohíbo este nefando crimen:
no talles tus horas en la frente
de mi amado con grotesca pluma;
en tu curso no toques la belleza
que admirarán los hombres venideros.
Mas no importa, Tiempo, a tu despecho
mi amor vivirá joven en mis versos.

20

Rostro de mujer te dio Natura,
dama señoril de mis pasiones,
corazón de mujer no acostumbrado
a veleidades de mujeres falsas;
ojos más sinceros y brillantes
que enaltecen aquello que contemplan;
hombre en la apostura, conquistaste
la admiración de hombres y mujeres.
Pues como mujer fuiste creado,
mas Natura de ti se prendó luego
y añadió, defraudándome, un detalle
que para mí es accesorio inútil.
Si te marcó con tilde para ellas,
de ellas sea el placer, y tu amor mío.

29

As an unperfect actor on the stage,
Who with his fear is put beside his part,
Or some fierce thing replete with too much rage,
Whose strength's abundance weakens his own heart;
So I for fear of trust, forget to say,
The perfect ceremony of love's rite,
And in mine own love's strength seem to decay,
O'ercharged with burthen of mine own love's might:
O let my books be then the eloquence,
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath more expressed.
O learn to read what silent love hath writ,
To hear with eyes belongs to love's fine wit.

30

When to the sessions of sweet silent thought,
I summon up remembrance of things past,
I sigh the lack of many a thing I sought,
And with old woes new wail my dear time's waste:
Then can I drown an eye (unused to flow)
For precious friends hid in death's dateless night,
And weep afresh love's long since cancelled woe,
And moan th' expense of many a vanished sight.
Then can I grieve at grievances foregone,
And heavily from woe to woe tell o'er
The sad account of fore-bemoaned moan,
Which I new pay as if not paid before.
But if the while I think on thee (dear friend)
All losses are restored, and sorrows end.

29

Cual actor imperfecto que en la escena
por temor su parte mal actúa,
o cual una fiera embravecida
cuyo brío en su ímpetu derrocha,
así intimidado, olvido a veces
del amor la perfecta ceremonia
y en la fuerza de amor me debilito,
del amor abrumado por la carga.
Sean pues mis libros la elocuencia,
mudos mensajeros de mi pecho,
suplicantes de amor y recompensa,
más que esa lengua que mejor se expresa.
Lee lo que amor callado ha escrito,
que es ingenio de amor oír con los ojos.

30

Si a sesión de mudos pensamientos
convoco remembranzas del pasado,
suspiro por las pérdidas sufridas
y horas nuevas derrocho en viejas penas:
así ahogo con lágrimas los ojos
por quien está en la noche de la muerte
o por cuitas de amor ya superadas,
y de nuevo me hundo en la añoranza.
Lloro así pasadas aflicciones
y evoco uno por uno mis pesares,
en una triste suma de lamentos
que salda nuevamente antiguas deudas.
Mas luego pienso en ti, querido amigo,
y todo lo recobro, el dolor cesa.

59

If there be nothing new, but that which is,
Hath been before, how are our brains beguiled,
Which labouring for invention bear amiss
The second burthen of a former child!
O that record could with a backward look,
Even of five hundred courses of the sun,
Show me your image in some antique book,
Since mind at first in character was done.
That I might see what the old world could say,
To this composed wonder of your frame,
Whether we are mended, or whether better they,
Or whether revolution be the same.
O sure I am the wits of former days,
To subjects worse have given admiring praise.

60

Like as the waves make towards the pebbled shore,
So do our minutes hasten to their end,
Each changing place with that which goes before,
In sequent toil all forwards do contend.
Nativity once in the main of light,
Crawls to maturity, wherewith being crowned,
Crooked eclipses 'gainst his glory fight,
And Time that gave, doth now his gift confound.
Time doth transfix the flourish set on youth,
And delves the parallels in beauty's brow,
Feeds on the rarities of nature's truth,
And nothing stands but for his scythe to mow.
And yet to times in hope, my verse shall stand
Praising thy worth, despite his cruel hand.

59

Si nada es nuevo y todo antes ha sido,
¡cómo se ilusionan nuestras mentes
cuando, en sus afanes inventivos,
sólo alumbran criatura ya nacida!
¡Pudiera la memoria revelarme,
desandando del sol quinientos ciclos,
tu imagen en un antiguo libro
en caracteres prístinos del alma!
Vería qué decía el viejo mundo
de esta maravilla de tu cuerpo,
si ellos son mejores, o nosotros,
o las revoluciones son lo mismo.
Los ingenios de otrora, estoy seguro,
asuntos más indignos alabaron.

60

Tal cual ruedan las olas a la playa,
corren hacia el fin nuestros minutos:
cada cual reemplazando al precedente,
trajinan afanosos en su avance.
La criatura que nace en mar de luz,
y en la adultez de gloria se corona,
contra torvos eclipses se debate,
cuando el Tiempo su dádiva aniquila.
El brío juvenil el Tiempo extingue
y cava paralelas en la frente;
en lo más precioso halla alimento
y todo lo siega con su hoz.
Mas burlarán mis versos su cruel mano,
alabándote en tiempos venideros.

68

Thus is his cheek the map of days outworn,
When beauty lived and died as flowers do now,
Before these bastard signs of fair were born,
Or durst inhabit on a living brow:
Before the golden tresses of the dead,
The right of sepulchres, were shorn away,
To live a second life on second head,
Ere beauty's dead fleece made another gay:
In him those holy antique hours are seen,
Without all ornament, it self and true,
Making no summer of another's green,
Robbing no old to dress his beauty new,
And him as for a map doth Nature store,
To show false Art what beauty was of yore.

78

So oft have I invoked thee for my muse,
And found such fair assistance in my verse,
As every alien pen hath got my use,
And under thee their poesy disperse.
Thine eyes, that taught the dumb on high to sing,
And heavy ignorance aloft to fly,
Have added feathers to the learned's wing,
And given grace a double majesty.
Yet be most proud of that which I compile,
Whose influence is thine, and born of thee,
In others' works thou dost but mend the style,
And arts with thy sweet graces graced be.
But thou art all my art, and dost advance
As high as learning, my rude ignorance.

68

Su rostro es un mapa del pasado,
cuando la belleza, cual las flores,
vivía y moría sin afeites
que osaran habitar mejillas vivas;
antes que las trenzas de los muertos,
derecho sepulcral, fueran cortadas
para dar vida nueva a nueva testa,
y un despojo mortal adorno fuera.
Él evoca de antaño sacras horas
de auténtico esplendor, sin falso ornato,
que no medraban con verdor ajeno
ni vestían lo nuevo con lo viejo.
Con él muestra Natura al artificio
cómo fue la beldad en otros tiempos.

78

Te he invocado a menudo cual mi musa,
y a tal punto mi verso has inspirado
que toda pluma ajena ahora me imita
y pone su poesía a tu servicio.
Tus ojos, que dieron voz al mudo
y vuelo a la pesada ignorancia,
al ala refinada añaden plumas
y doble majestad dan a la gracia.
Mas mis versos te causan doble orgullo,
pues tú eres su cuna y su influencia:
de otros sólo enmiendas el estilo,
y su arte engalanas con tus galas,
mas mi arte eres tú, y así elevas
mi tosca ignorancia a docto ingenio.

86

Was it the proud full sail of his great verse,
Bound for the prize of (all too precious) you,
That did my ripe thoughts in my brain inhearse,
Making their tomb the womb wherein they grew?
Was it his spirit, by spirits taught to write,
Above a mortal pitch, that struck me dead?
No, neither he, nor his compeers by night
Giving him aid, my verse astonished.
He nor that affable familiar ghost
Which nightly gulls him with intelligence,
As victors of my silence cannot boast,
I was not sick of any fear from thence.
But when your countenance filled up his line,
Then lacked I matter, that enfeebled mine.

107

Not mine own fears, nor the prophetic soul,
Of the wide world, dreaming on things to come,
Can yet the lease of my true love control,
Supposed as forfeit to a confined doom.
The mortal moon hath her eclipse endured,
And the sad augurs mock their own presage,
Incertainties now crown themselves assured,
And peace proclaims olives of endless age.
Now with the drops of this most balmy time,
My love looks fresh, and death to me subscribes,
Since spite of him I'll live in this poor rhyme,
While he insults o'er dull and speechless tribes.
And thou in this shalt find thy monument,
When tyrants' crests and tombs of brass are spent.

86

¿Fue el henchido velamen de su verso
navegando hacia ti (rumbo precioso)
el que encerró en mi mente mis conceptos,
cuyo seno materno volvió tumba?
¿Fue su genio, por genios inspirado,
superior a un mortal, quien me dio muerte?
Ni él ni los cómplices nocturnos
que lo ayudan mi verso enmudecieron.
Ni él ni ese servicial fantasma
que de noche lo embauca con su ingenio
pueden alardear de mi silencio,
ya que ellos temor no me inspiraban.
Mas cuando tu faz colmó su rima,
me quedé sin asunto, y sin palabras.

107

Ni el alma profética del mundo
soñando el porvenir, ni mis temores,
pueden a mi amor fijar un plazo
que lo encierre en destino limitado.
Su eclipse resistió la mortal luna
y burlase el augur de su presagio:
lo incierto se corona de certeza,
la paz proclama eternos sus olivos.
El rocío de esta época fragante
renueva mi amor, y aun la muerte
es vencida por mis humildes rimas
aunque en tribus obtusas cause estragos:
y en ellas tendrás tu monumento
cuando tumbas de bronce hayan caído.

116

Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments, love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove.
O no, it is an ever-fixed mark
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wand'ring bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken.
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come,
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom:
If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.

127

In the old age black was not counted fair,
Or if it were it bore not beauty's name:
But now is black beauty's successive heir,
And beauty slandered with a bastard shame,
For since each hand hath put on nature's power,
Fairing the foul with art's false borrowed face,
Sweet beauty hath no name no holy bower,
But is profaned, if not lives in disgrace.
Therefore my mistress' eyes are raven black,
Her eyes so suited, and they mourners seem,
At such who not born fair no beauty lack,
Slandering creation with a false esteem,
Yet so they mourn becoming of their woe,
That every tongue says beauty should look so.

116

No admito impedimento al matrimonio
de almas fieles. No es amor genuino
el que se altera al encontrar mudanza
o al ver inconstancia tuerce el rumbo.
¡Oh no! Es un faro inamovible
que enfrenta la borrasca con firmeza
cual astro de las naves errabundas:
se mide su altitud, no su valía.
No es bufón del Tiempo, aunque éste siegue
con hoz corva los labios y mejillas;
no se altera el amor en breves días,
mas perdura hasta el filo de la muerte.
Si esto es un error, y se demuestra,
yo no he escrito jamás, ni hombre ha amado.

127

Antaño lo negro no era hermoso,
o si lo era no le decían bello,
mas lo negro hoy sucede a la belleza,
que con bastarda afrenta es difamada:
como todos retocan a Natura,
velando la fealdad con artificio,
la belleza perdió su sacro nombre
y vive deshonrada o sufre escarnio.
Por ello es negro el pelo de mi dama,
y negros como cuervos son sus ojos,
de luto porque rubias ilusiones
difaman la Creación con valor falso.
Tan bien les sienta el luto —dicen todos—
que la beldad tendría que ser negra.

128

How oft when thou, my music, music play'st,
Upon that blessed wood whose motion sounds
With thy sweet fingers when thou gently sway'st
The wiry concord that mine ear confounds,
Do I envy those jacks that nimble leap,
To kiss the tender inward of thy hand,
Whilst my poor lips which should that harvest reap,
At the wood's boldness by thee blushing stand.
To be so tickled they would change their state
And situation with those dancing chips,
O'er whom thy fingers walk with gentle gait,
Making dead wood more blest than living lips,
Since saucy jacks so happy are in this,
Give them thy fingers, me thy lips to kiss.

129

Th' expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action, and till action, lust
Is perjured, murd'rous, bloody full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust,
Enjoyed no sooner but despised straight,
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated as a swallowed bait,
On purpose laid to make the taker mad.
Mad in pursuit and in possession so,
Had, having, and in quest, to have extreme,
A bliss in proof and proved, a very woe,
Before a joy proposed behind a dream.
All this the world well knows yet none knows well,
To shun the heaven that leads men to this hell.

128

Cuando música, oh mi música, ejecutas
arrancando sonidos al teclado
con tus gráciles dedos, y produces
acordes que turban mis oídos,
envidio a los listones que dan brincos
por besarte la palma de la mano,
y mis tímidos labios se sonrojan
ante la osadía de esos leños.
Por esa sensación se mudarían
en las teclas que rozas con los dedos
dando airoosamente a la madera
lo que a labios vivientes has negado.
Si tus dedos las hacen tan dichosas,
dáselos, y a mí dame tus labios.

129

Derroche del espíritu en vergüenza
la lujuria es en acto, y hasta el acto,
perjura, sanguinaria, traidora,
salvaje, desmedida, cruel y ruda:
despreciada no bien se la disfruta,
sin medida anhelada, y ya alcanzada,
odiada sin medida, cual un cebo
que desquicia al incauto que lo traga.
Desquicio los suspiros, los abrazos,
los gemidos del antes y el durante,
júbilo al gozar, después penuria,
promesa de alegría, luego un sueño.
Lo saben todos, pero nadie sabe
cerrar el cielo que lleva a ese infierno.

144

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still,
The better angel is a man right fair:
The worser spirit a woman coloured ill.
To win me soon to hell my female evil,
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil:
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turned fiend,
Suspect I may, yet not directly tell,
But being both from me both to each friend,
I guess one angel in another's hell.
Yet this shall I ne'er know but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.

147

My love is as a fever longing still,
For that which longer nurseth the disease,
Feeding on that which doth preserve the ill,
Th' uncertain sickly appetite to please:
My reason the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept
Hath left me, and I desperate now approve,
Desire is death, which physic did except.
Past cure I am, now reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest,
My thoughts and my discourse as mad men's are,
At random from the truth vainly expressed.
For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night.

144

Dos amores, consuelo y sufrimiento,
cual espíritus me acechan y me rondan,
ángel bondadoso un varón rubio,
espíritu del mal una hembra oscura.
Por llevarme al infierno, el ángel malo
se lleva a mi buen ángel, lo corrompe,
convierte a mi santo en un demonio,
corteja impuramente lo que es puro.
Que mi ángel en diablo se transforma
sospecho, aunque aún no soy testigo,
mas los veo tan juntos que supongo
que el infierno del otro uno visita.
Sólo habré de saberlo con certeza
si el malo inflama al bueno con su llama.

147

Mi amor es como fiebre que delira
por el mal que agudiza el sufrimiento,
nutriéndose de cuanto el mal preserva
para aplacar deseos enfermizos.
Mi razón, que en el trance me atendía,
al ver su prescripción no respetada,
se marchó con enfado, y desespero
porque el deseo es muerte sin remedio.
Soy enfermo sin cura ni cordura,
y presa de morbosas crispaciones,
desvarío en palabra y pensamiento;
en vano la verdad me habla al oído,
pues juré que eras blanca y radiante,
y negro infierno eres, noche oscura.

Notas

SONETO 2

1. El número *cuarenta* representaba para los isabelinos una cifra elevada pero indefinida, de modo que no es preciso entender que se refiere literalmente a los cuarenta años.

2. Acerca de *thy beauty's field*, M. M. Mahood comenta: «Tres sentidos de campo —campo de batalla, campo de cultivo, superficie de un escudo—, junto con *andrajo* como trapo y como vestido, sirven para asociar la figura del Tiempo como guerrero con la vigorosa y tradicional personificación del Tiempo como segador, y así nos prepara para el sexteto del soneto. El Tiempo cosecha, pero también siembra; engendrando hijos el joven puede renovarse cuando sea viejo». La opción *erial*, aunque más limitada, enfatiza que la belleza del Amigo es un campo sin cultivar o sin labrar (aunque dejaría de serlo si el Amigo tuviera descendencia).

SONETO 7

Compara la vida del Amigo con la trayectoria diurna del sol.

SONETO 15

4. La palabra *influence* es término astrológico. Se compara a los astros con los espectadores de un teatro. La Tierra es el centro del universo tolemaico y el «teatro del mundo» es influido por los comentarios de los seres angélicos que habitan las estrellas. (Hay otra alusión al teatro en el soneto 23.)

14. Referencia al deseo de immortalizar la belleza del Amigo en los *Sonetos*. Aquí no se menciona directamente la poesía, cuyo poder se afirma en el dístico del soneto 19.

SONETO 18

3. En el calendario isabelino (pregregoriano), mayo formaba parte del verano.

SONETO 19

1. Quizás el giro *Devouring time* sea una traducción del *Tempus edax rerum* de las *Metamorfosis* (xv, 234) de Ovidio.

SONETO 20

Un soneto controvertido. El Poeta declara abiertamente su desinterés en una relación carnal con el amigo, aunque al principio del poema confiesa con igual franqueza su ambigua fascinación. En cierto modo la fascinación y el renunciamiento no son contradictorios: el Poeta adora la figura femenina del amigo y renuncia sólo a la parte viril de esa figura, aunque admira la «virilidad» emocional que hace al Amigo señora o dama «señoril» [*master mistress*] de su pasión. En algunas ediciones se añade un guión a esta expresión [*master-mistress*], lo cual suele traducirse como «señor y señora». Edmund Malone comenta en su edición de 1780: «Tales interpelaciones a los hombres, por groseras que fueran, eran habituales en tiempos de nuestro autor, y no implicaban iniquidad [*criminality*] ni se las juzgaba indecentes».

2. Se alude a alguien que tiene aspecto de mujer pero es superior como amante, por ser hombre. *Passion*, por otra parte, no sólo significa «pasión», sino poema de amor.

13. Es decir, «te escogió para ellas dotándote con un pene».

SONETO 23

3—4. Como una fiera, pierde su fuerza en la exasperación de su furia violenta; también: el exceso de deseo lo vuelve impotente.

6. Alude tanto a la declaración de amor por parte de un amante como a la relación física.

9. Los *libros* aludirían a los cuadernillos manuscritos de los sonetos. Aunque suele corregirse «libros» [*books*] for «miradas» [*looks*], la enmienda es innecesaria si se interpreta que esta experiencia amorosa sólo puede expresarse en términos poéticos que el Amigo debe aprender a leer tal como lo expresa el dístico final. La expresión *oír con los ojos*, señala Seymour-Smith, «es una adecuada descripción de la lectura de poesía». Quevedo usa una expresión similar: «con pocos, pero doctos libros juntos, / vivo en conversación con los difuntos, / y escucho con mis ojos a los muertos».

SONETO 30

1-2. Seymour-Smith comenta que el uso de la metáfora legal (la convocatoria) suma la idea de culpa y castigo a la de nostalgia.

13. Por primera vez llama al amado *dear friend*; desde luego, quienes entienden que el soneto está dirigido a una mujer traducirían «querida amiga».

SONETO 59

Este y otros sonetos parecen influidos por el libro xv de las *Metamorfosis* de Ovidio. Según Dover Wilson, «reflejan la cosmología que Ovidio popularizó —aunque derivaba principalmente de Pitágoras y los estoicos—, una cosmología cuya doctrina central era la indestructibilidad de la vida, su transmigración a través de diversas formas y la eterna recurrencia de todas las cosas y personas. Para tales períodos de recurrencia, Shakespeare utiliza el término “revolución” [*revolution*], un vocablo que él no halló, creo, en Ovidio ni en Golding. Originalmente era un término astrológico que denotaba el movimiento rotativo del universo tolemaico alrededor de la Tierra, que era su centro, cada veinticuatro horas, pero se llegó a usar para cualquier movimiento de rotación».

1-2. Una versión personal del adagio «No hay nada nuevo bajo el sol», implicando: «Tal vez este encomio fue ofrecido hace quinientos años a una persona semejante a ti».

7-8. Encontraría una descripción del Amigo procedente de tiempos en que se acababa de inventar la escritura.

SONETO 60

Basado en Ovidio, *Metamorfosis* (xv, 176-84): «Y, puesto que soy llevado a alta mar y he librado mis velas a todos los vientos, diré que en el universo entero nada perdura. Todas las cosas fluyen y todos los seres cobran formas fugaces. El tiempo mismo se desliza con movimiento incesante como un río. Pues ni el río ni las ligeras horas pueden detenerse. Pero,

así como una ola es impulsada por otra e impulsa a la precedente, de la misma manera huyen y son arrastrados los instantes, en constante renovación. Pues lo que ha sido ya ha cesado, y sobreviene lo que nunca había ocurrido, y los momentos se renuevan.» La idea original proviene de Heráclito.

7. «Pronto combatirá contra la torva influencia de los astros.»

SONETO 68

El Amigo como último representante de la era de la simplicidad, con un ataque directo a los artificios de la época, especialmente el uso de pelucas hechas con el cabello de los muertos.

SONETO 78

1-4. La inspiración del Amigo ha sido tan feliz que otros poetas han decidido emularlo.

5-8. El *mudo* es el Poeta mismo, víctima de su *pesada ignorancia*; el poeta más refinado a quien se alude a continuación es el Poeta Rival.

SONETO 86

10. Se puede entender que aquí se habla desdeñosamente del Poeta Rival, pero Seymour-Smith señala que se trata precisamente de lo contrario: «Shakespeare quiere decir que todo conocimiento poético, *intelligence*, es una maldición para un poeta en su vida común, material y cotidiana. Al escucharlo “de noche”, dentro de sí mismo, cuando el mundo material está dormido, es “embaucado” en su afán de alcanzar una conducta inspirada por la verdad, y aparecerá como un necio o un tonto a los ojos del mundo. Lejos de ser crítico, este verso representa uno de los más inspirados, sutiles y profundos tributos de un poeta a otro en toda la literatura».

SONETO 107

Parece contener una alusión a un acontecimiento histórico específico, y se han propuesto varias: entre otras, la derrota de la Gran Armada española (la *mortal luna* aludiría a la formación de las naves) y el gran climaterio

de la reina Isabel, causa de gran angustia general (el gran climaterio es un término astrológico que alude a un período peligroso, los 63 años, pues ese número combina el 7 y el 9; la *luna* sería la reina, que habría superado un trance mortal).

5. El sentido parece ser que la luna sufrió un eclipse y salió bien librada de él. Podría tratarse de un eclipse literal, aunque se objeta que Shakespeare siempre usó la palabra «eclipse» en sentido metafórico. El eclipse podría aludir a un período de incertidumbre, como el que intentan explicar las teorías mencionadas anteriormente.

SONETO 116

1–2. Un eco de la fórmula matrimonial del *Book of Common Prayer* de la Iglesia de Inglaterra: «Si alguno de vosotros conoce causa, o justo impedimento, para que estas dos personas no se unan en sagrado matrimonio, debéis declararlo.»

7–8. Se mide la altitud del *astro* respecto del horizonte, para guiar a los navegantes, pero no su *valía* (su sentido último, e incluso su grado de influencia astrológica).

SONETO 127

En *Penas de amor perdidas*, el rey declara que el negro es la insignia del infierno y Berowne responde en términos parecidos a los de este soneto: «¡Oh! Si la faz de mi amada luce negro atuendo, está enlutada porque pinturas y pelucas cautivan a los crédulos con su falsa apariencia; ha nacido, pues, para volver bello lo negro, y su inclinación cambia la moda de estos días, pues ahora se piensa que la sangre genuina es maquillaje, y el rojo, para evitar reproches, se pinta de negro para imitar el semblante de ella» (IV, iii, 258–265).

5–6. Una alusión despectiva a los cosméticos y pelucas.

SONETO 128

Dedicado a una dama que ejecuta una pieza en los virginales, especie de clavicordio. Las

atrevidas teclas son obviamente identificadas con los otros pretendientes de la dama.

SONETO 129

1. El giro *expense of spirit* es una expresión médica que aludía al desgaste de los espíritus vitales, presuntamente vehículo de la fuerza vital.

10. Anthony Burgess comenta sobre este verso: «el poeta parece oírse a sí mismo jadeando como un perro tras una perra en celo».

SONETO 144

Michael Drayton, amigo y admirador de Shakespeare, trata un tópico similar en un soneto de *Idea* (1599), aunque aquí el ángel bueno y el maligno están reunidos en una misma persona, la de la amada: «Espíritu maligno, tu belleza me ronda y hace mucho tiempo, ay, me posee, sin cesar de tentarme a cometer todos los males y sin darme un minuto de reposo; en mí habla, en sueño y en vigilia, y cuando trato de ahuyentarla me atormenta con mayores suplicios, y me tortura con saña; expone ante mi rostro mis angustias, y me impulsa a una muerte repentina [se suponía que los espíritus malignos incitaban a los hombres al suicidio], ora tentándome a ahogarme con mi llanto, ora a entregar mi hálito en suspiros. Así soy incitado a cometer todos los males por este bondadoso espíritu malvado, este dulce ángel-demonio.»

12. Aquí *infierno* tiene una obvia connotación física; también puede aludir al conflicto entre «amor» y «lascivia» dentro del Poeta: el amor está atrapado en un infierno de lascivia.

14. El verbo *fire out* (“inflame”) alude al modo de echar a la zorra del escondrijo durante las cacerías, que consiste en encender fuego para echarla; *fire out* también significa, en el inglés de la época, «contagiar una enfermedad venérea»; el sentido es, pues, crudamente irónico: sólo tendrá la certeza de que el Amigo duerme con la Dama (es decir, de que un ángel

visita el «infierno» del otro) cuando ésta lo queme con un fuego imposible de ocultar (los síntomas de dicha enfermedad).

SONETO 147

1-2. El deseo carnal (por la Dama Morena) es comparado con un delirio febril que se perpetúa a sí mismo.

Referencias

- Burgess, Anthony, *Shakespeare*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1970
- Croce, Benedetto, *Shakespeare*, traducción, nota preliminar y apéndice de Ricardo Baeza, Buenos Aires: Editorial Escuela, 1955
- Dover Wilson, John, *The Sonnets*, Cambridge: Cambridge University Press, 1976 (1ª ed., 1966)
- Durrell, Lawrence, «El amor, ¿clave del misterio?», en *Shakespeare*, Buenos Aires: Fabril, 1964
- Eliot, T. S., *The Frontiers of Criticism*, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1956
- Hawks, Terence (comp.): *Coleridge on Shakespeare*, Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1969

- Knights, L. C., *Explorations. Essays in Criticism Mainly on the Literature of the Seventeenth Century*, Harmondsworth: Peregrine Books, 1964 (1ª ed., Chatto & Windus, Gran Bretaña, 1946)
- Lucie-Smith, Edward (comp.), *The Penguin Book of Elizabethan Verse*, Harmondsworth: Penguin, 1965
- Mahood, M. M., *Shakespeare's Wordplay*, Londres: Methuen & Co. Ltd., 1968 (1ª ed. 1957)
- Rowse, A. L., *The Elizabethan Renaissance: The Cultural Achievement* (Londres: MacMillan, 1972; reed. Cardinal, 1974).
- Salingar, L. G.: «The Elizabethan Literary Renaissance», en Boris Ford (comp.), *The Age of Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin, 1955
- Seymour-Smith, Martin: *Shakespeare's Sonnets*, Londres: Heinemann, 1963
- Steiner, George, *The Penguin Book of Modern Verse Translation*, Harmondsworth: Penguin, 1966
- Traversi, Derek, «Shakespeare: The Young Dramatist», en Boris Ford (comp.): *The Age of Shakespeare*, Harmondsworth: Penguin, 1973
- Wilde, Oscar, «The Portrait of Mr. W. H.», en *Complete Works of Oscar Wilde*, Londres, Glasgow: Collins, 1969